

中央音乐学院图书馆藏书

书号 H16.1 / TCMC26

总记 21623

中央音乐学院研究部资料丛刊之一

西洋唱歌法譯叢



中央音樂學院研究部編譯

萬葉書店印行


中央音乐学院图书馆

52.1 / 11.2.28

m 21.142

中央音樂學院研究部資料叢刊之一

西洋唱歌法譯叢



中央音樂學院研究部編譯
上海萬葉書店印行

有著作權・不許翻印

1—3,000

一九五一年六月二十日印刷・一九五一年七月二十日初版

西洋唱歌法譯叢

(中央音樂學院研究部資料叢刊之一)

主編者 中央音樂學院研究部

翻譯者 黎章民 金文達 蕭叔芳
廖輔叔 李元慶

出版者 錢 君 甸

發行所 萬葉書店

上海南昌路四三弄七六號 電話八四九七九

電報掛號 三〇〇五〇

序 言

唱法問題已經成爲各地音樂工作者熱烈討論的課題了。從人民音樂的聲樂問題特輯上可以看出，有一部分意見雖在討論過程中漸趨一致，但也還有相當多的原則上的分歧見解。再深入地研究討論仍然是必要的，這將是中國演唱史中一件重要事情。

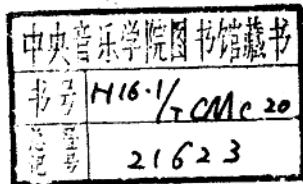
中央音樂學院曾經舉行過幾次聲樂問題座談會。研究部爲了配合這件有意義的工作，選譯了一些有關西洋唱法的資料以供參考。新唱法的理論，是從人民的音樂運動實踐中孕育而成的。列寧說過：“新的人民文化是人類一切知識積累的自然發展之結果”，那麼，對於西洋唱法，我們也應該作爲借鑑，吸取其中合理的部分，摒棄其中不能與實際結合的部分。因此，除了整理研究中國民族的唱法理論以外，適當地介紹一些西洋唱法理論也還是需要的。當然，決不是說這些東西可以無批判地硬搬來使用。教條式的學習態度，將會阻礙新唱法的建樹，這一點大家都已明確地認識到了。

我們選譯的這幾篇文章中，唱歌法一文比較通俗概括地介紹了西洋唱歌法；雖無獨特見解，但正可代表西洋一般的唱歌理論。不科學的聲樂教授法對於我們討論甚麼是科學的唱法，會有些幫助。有些人似乎抱有一種直感，毫無區別地肯定西洋唱法都是科學的，卻很少去想那些是不科學的。正和他認定中國唱法是不科學的，卻很少去想有那些是科學的合理的部分一樣地籠統。讀了這篇文章至少可以從外國的聲樂理論家文章中證明，西洋唱歌訓練法，並非都是科學的。至於他所認爲科學的，究竟是否正確，以及怎樣在中國運用，又是另

一回事了。唱歌法概說摘譯自格羅夫音樂大辭典，算是西歐資產階級音樂著作中有地位的文獻，雖稍深奧一些，但有些見解在中國讀者中還算是新鮮的。發聲器官的構造和運動，說明唱歌的生理基礎，把發聲器官了解得清楚些，對於唱歌的教學工作，會有些幫助。關於假聲的各派學說對於真假嗓子問題是篇有趣味的參考資料。有人把中國舊唱法和一般羣衆唱歌的發聲法，叫做‘真聲’，把西洋的發聲法叫做‘假聲’，這種用語是不妥當的。中國唱法中常用假聲，我們可以找到不少非用假聲唱不出味道的歌曲來。西洋唱法中，只在較高的音域中纔用假聲；用‘假聲’去代表西洋唱法，也是不妥當的。有些女同志唱歌，怕用假聲，好像用了假聲就會失去民族風格，這是一種誤解。過多地使用假聲（像京劇的青衣花旦），自然是不足取法，但完全不用，無異限制了自己的音域，也是違反中國聲樂傳統的。

本書譯者對於聲樂都是門外漢，有關生理學名詞，更為生疏；多虧喻宜萱、楊蔭瀏、湯雪耕、曾叔懋、張相影、陳琳諸同志詳為校閱，在此謹致謝意。

李元慶，一九五一年二月二十二日。



目 次

序言 李元慶 I

不科學的聲樂教授法(達格拉斯·斯坦利) 黎章民譯 1

氣力不足是現代的特徵——從前的教師——謬誤的“科學”教法——有名的“物”——面罩唱法——獎學金——沒有科學根據的觀念——關於音響的事實——大聲唱法(loud singing)——喉頭壓低是錯誤的——無知的教練也做了教師——放鬆的謬論——錯誤的方法造成早期失聲——自然聲音和技術——教聲樂是一種過程,不是一種方法——操縱能力(manipulations)和說話的聲音——下顎和呼吸有關的肌肉與說話的聲音——擴大聲音(amplification)損害了聲樂技巧——優美的歌聲複製之後也是最好的——偉大的藝術家是不可多得的——選擇教師——努力是獲得優良唱法的“捷徑”

唱歌法(矢田部勁吉) 金文達譯 37

第一章 姿勢 38

第二章 呼吸器官的構造 40

1. 胸腔的構造——2. 肺及氣管

第三章 呼吸法 47

1. 呼吸法——2. 呼吸的練習方法——3. 為呼吸法而作的體操

第四章 發聲器官的構造 54

第五章 發聲法 60

1. 發聲時應注意的幾件事——2. 聲音的分類及其特性與音域——3. 聲源與假聲——4. 共鳴——5. 怎樣鍛鍊發聲器官——6. 白聲——7. 聲音要放出來——8. 張開喉嚨——9. 由於頸項等部位的僵直所造成的缺陷——10. 怎樣使聲音保持穩定——11. 口形——12. 練聲——13. 變聲期

第六章 各種記號的唱法 83

1. 連音 (legato) — 2. 斷音 (staccato) — 3. 滑音 (portamento) — 4. 美聲唱法 (bel canto) — 5. 半聲 (mezza voce) — 6. 震聲 (tremando la voce) — 7. 強 (forte) 與弱 (piano) — 8. 漸強 (crescendo) 與漸弱 (decrescendo, diminuendo) — 9. 漸強又漸弱 (messa di voce) — 10. 重音 (accento) — 11. 延長記號 (fermata) — 12. 倚音 (appoggiatura) 與碎音 (acciaccatura) — 13. 波音 (mordente) — 14. 回音 (gruppetto) — 15. 顫音 (trillo) — 16. 華彩樂段 (cadenza)

第八章 卡盧索的呼吸與發聲 94

1. 呼吸 — 2. 發聲

唱歌法概說(愛金) 蕭叔芳譯 105

附 錄

發聲器官的構造和運動(古茲曼) 廖輔叔譯 129

關於假聲的各派學說(窩得爾) 李元慶譯 137

法 授 樂 聲 的 學 科 不

著 者 利 垣 斯

譯 者 黎 章 黎

整一代的歌者都已經絕迹了。本章的目的，是要把原因說明。

今天世界上的歌者，若和上一代的大藝術家相比，沒有一個可以列入二等以上。現代最優秀的女高音，能以非常悅耳的音色，唱出中央 d^1 到高音譜表上方 ba^1 的十二個音。她 d^1 音以下的聲音便很弱，而且相當含混。要是樂隊在演奏，她這一區的聲音普通就幾乎聽不見。降 A 以上，她開始發出一種尖聲；她的最高音(b^2 和 c^3)簡直是叫出來的。唱的時候張開嘴唇，不但刺耳和帶着白聲，並且往往有點走音，而她的柔唱(*soft singing*)則喉嚨逼緊得厲害。她要用很飽滿的聲音，纔能真正唱好她最美的五個音。她要費盡氣力纔能在大都會歌劇院(*Metropolitan Opera House*)唱到使人家聽清楚，但在“放開喉嚨”唱高音的時候，卻怎樣也不會像前一輩的偉大歌者那樣真正聲徹全場。進一步講，她常常滑唱(*slur*)得很惡劣。比之同時代的其它的歌者，她的音調(*intonation*)勝過他們，嚴重的走音的情形比較少，呼吸運用得也正確，發聲時不牽累胸部。她的音樂修養、運用能力和技術修養都是高級的。

現代最優秀的男高音，雖然聲音多半唱得準，但卻相當含混。有一種明顯的波動震音(*vibrato-tremolo*)的動作，特別在唱到高音時便一定要大聲逼上去， a^1 音以上，強度(*intensity*)也增加得不適當。他的高音沒有適當的共鳴。他的聲區運用法(*registration*)是不調和的，但是相當乾淨，比其它男歌者好得多。他的音色可算是今日所有的男歌者中最好的一種。要他表演富於戲劇性的樂句中的“倍強”(fortissimo)

的部分，就非常地出色。但是無論如何不似卡盧索 (Caruso) 那樣的歌聲響徹全場。就算他的音色勝過其它同時代的男歌者，這種音色仍不能和卡盧索或前一帶許多偉大的男歌者相比。他的柔唱習慣於運用一種不調和的假聲，這種方法和理論不符，而且顯得愚蠢。雖然他的聲音不逼緊，但還是沒有“保持着”放開；換句話說，完全“放開”的方法尚未確立。

氣力不足是現代的特徵

除開上述這兩種藝術家還算有聲音以外，好像再沒有別的人在樂隊演奏的時候聲音真正唱到人家聽得見(除非較高的那些音)，或者聲音是非常悅耳的，不能把握音調幾乎是普遍的現象。所有的“半聲”(mezza voce)都故意地逼緊。所有的高音都用擠的方法唱：單薄、刺耳、尖銳或者帶着鼻音。凡是這種聲音的動作，基本上是用震音(tremolo)或震音波動(tremolo-vibrato)。這些歌者大都不如從前小歌劇裏的歌者唱得好。

從前的教師

從前的教師都不是科學家。他們不懂得音響學、生理學或者心理學。比較認真的教師也沒有這種要求，雖然在那個時候也有廢話連篇、害人不淺的騙子，但那時傑出的教師是懂得一些唱法上比較顯明的基本論據的。首先他們認識：在歌劇場裏，要是歌者的聲音無法駕乎樂隊之上，就不能被稱為歌劇的歌者。他們稱這種歌者為“客廳歌者”(parlor singer)，並且不敢自誇有甚麼辦法去改進。一旦聽到飽滿、舒暢而嘹亮的歌聲，他們便很喜歡，有機會便鼓勵自己的學生唱那種聲音。他們處理的方法，不過是一種“錯了再試”(trial and error)的方法。

如果教師的耳朵能仔細辨別聲音的好壞，這種教法也還能使優美的歌聲略有進步，並使之保持；但不能徹底改進任何一種聲音，也不能變更任何歌者的等等。無論如何，歌聲自然而優美的學生還能存在，其中許多人成爲偉大的藝術家。

謬誤的“科學”教法

後來科學的時代到臨，科學漸漸地普遍了。教師中誰能用類似科學的辭句來裝飾自己的理論，誰就能大大地招徠聲樂學生。而那些單憑孜孜不倦地教學生努力，用“錯了再試”的方法儘量求得歌聲優美的教師，就給這一類時髦的販子所擊敗。後者用在妄的假想而毫無意義的話，來打動瞻望着將來的學生。

許多歌者在相當年青的時候，自己優美的歌聲便已“離開正軌”而趨於沒落。一部分曾負盛名的退隱的歌者當了教師。因爲他們在藝術上地位很高，可以索取大筆的學費，世界上各個地方都有學生來向他求教，但他們卻對任何有關聲音的科學知識，一概不懂。他們既不懂音響學和生理學，也從來不看心理學的原理，因此不得不故作一套驚人之語。他們發揮了一種有趣而又“科學的”生意經來裝時髦。他們能幹些甚麼呢？因爲不懂得物理學，他們對自己所談到的現象，根本想不出甚麼來。他們的知識祇有依靠一種來源，那便是自己的生理感覺。

於是，他們便着手去形容這些感覺，他們用任何一個部門的知識都不曾發表過的、最荒誕的語言，來裝飾他們的解釋。他們唯一能追循的科學是解剖學，因爲解剖學只要人們好好地記熟名詞，用不着甚麼科學的理解。換句話說，他們當中的確有許多人學過肌肉 軟骨等被應用到發聲上——或他們想像可應用到發聲上的解剖學名詞。因爲唱法基本是生理學、心理學及音響學上的問題，光靠解剖學的一點

皮毛認識是沒有用處的，但這樣倒也供給了他們一些冗長的科學名詞，讓他們拿自己假想的科學知識來哄學生。

因此，他們的基本“方法”其實是根據自己唱歌的時候所體驗的那些感覺。可是他們已經失聲了！這正是他們所以棄唱而從教的原因。那些感覺祇是已失聲的歌者，或沒有“自然聲”的歌者所體驗的感覺。實際上，這些感覺已從生理上表現出它在技巧上的缺點，而正是這種缺點使得歌者失聲。

要是聲音發出來很完美，就會感到很舒暢，實際上，一定的肌肉感覺是不可能指出來的。技巧愈是缺點多，歌者所體驗到的肌肉感覺，便愈是明顯。這樣的感覺，不過是表明由於那些技巧缺點所引起的、有妨礙作用的、不應緊張的肌肉在緊張而已。

社會上出現了一批有名的教師，他們故意教學生模仿那種實在是從生理上來表現技術缺點的感覺，而這些缺點早已把他們自己優美的歌聲破壞了。

有名的人物

讓我們特別提出現代三個重要的聲樂教師來：馬爾凱西(Marchesi)、利利·雷曼(Lili Lehmann)和累什開(Jean de Reszke)。當然還有許多其它的人，但這三個是最特出的。

、馬爾凱西標誌着從“錯了再試”到“謬誤的科學”的過渡階段。她之所以失聲，是因為低聲區(lower register)缺乏調和及過分帶有“白聲”的原故。當然，聽到一個實在美好的聲音的時候，她也分得出來。雖然她的教法如此，她的學生美爾巴(Melba)還是唱得很好，因為她沒有去干涉這個偉大的歌者的自然技巧。不過她想使所有其它的學生聽起來完全像美爾巴一樣；同時她把美爾巴的清晰的歌聲，當作是她所教的“白聲”，把美爾巴的調和的聲區當作是缺乏低聲區。(美爾巴

的各個聲區 (registers) 是調和的，她沒有換聲點 (break)。馬爾凱西沒有把美爾巴的聲音悶住；但對其它的學生，便沒那麼順利，因為她使他們的聲音變成白聲，換聲的時候又忽略了低音。這樣她實際上已徹底地害了每一個跟她學唱的學生。她創造了一個極其有害的學派：“白聲”、逼緊。唱歌祇能用假聲。雖然事實如此，她還讓自己的學生多少放大聲音唱，她希望他們的聲音響徹全場。

從收入方面說，利利·雷曼多年以來一直是世界上最成功的聲樂教師。她不懂得科學，開始唱的時候自己幾乎已經完全失聲。她在一部論唱法的書上，闡述一種祇能稱為荒唐無稽的理論，她的意思是說：音是周圍地迴旋、根據不同的音高而向不同方向發射的一種東西。她的著作給人的印象是做太平夢。就像一個不懂電氣學和無線電的人，想寫一部無線電的教本，僅僅用想像來闡述自己的原理一樣。不幸的是，這個退隱的偉大歌者關於聲音的廢話，對全世界的聲樂教法，已有了深刻的影響。認真的科學家是不閱讀唱法的書籍的，所以這位老師沒受到人們的譴責。

這種有着如此動人的根據的狂想的理論，深深地影響着受她左右和讀她的作品的聲樂教師和學生，因為這些人也不懂得科學，無從評定她的理論的真實價值。她的成功是壓倒一切的。整百的聲樂學生從各地羣集到她的工作室裏來。由於她的努力，每個跟他學的人聲音都多少受到了損害。她所訓練的每個歌者都已經衰退。落在她手裏的每個藝術家，儘管年紀還相當輕，也都被逼脫離舞臺生涯。許多犧牲在這種教法下的藝術家今天還活着，假如他們曾受過適當的訓練，就一定還能繼續演唱。雖然這樣，利利·雷曼還是喜歡大聲音，希望學生在會場裏唱時能夠使人聽見。因此，她有幾個學生是成功的，但他們的事業是可悲地斷送了。

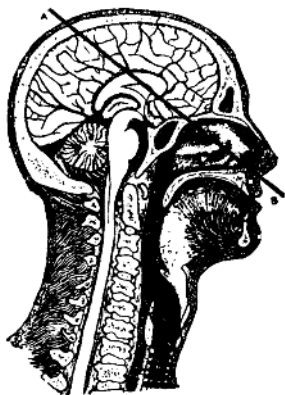
面罩唱法

剛纔說過的兩位教師固然爲害不淺，但致命的一擊卻留待累什開這位偉大的法國男高音來完成。這個打擊是今天世界上所以實際上完全看不見偉大的歌者的主要原因。

累什開失聲的時候——正像所有的法國人失聲的時候一樣，他的聲音變得很白色，喉嚨逼緊，而且帶有重鼻音，所以，他自己便體驗到一種明確的鼻音的感覺——即發生在臉部前面的那種感覺。他把這種感覺當作是他的技術理論的基礎，而這種感覺不過是損壞他的聲音的技術缺點（喉音、牙關閉緊及頸部緊張）的一種明證。他不叫這種感覺做鼻音，他創造了一個玄妙的辭句：“面罩唱法”（singing in the masque）。這個糊塗的辭句，不曉得甚麼原故卻在一般人的想像中，產生了驚人的力量，成爲各地訓練聲樂的標準觀念。時至今日，大多數教師不是確認自己教的是累什開的方法，就是確認自己教一種類似的方法，他的影響的效果究竟怎麼樣，就由此可見了。

讓我們精確地觀察一下“面罩唱法”實在該作何解釋罷。如果放鬆下顎使它落到中間的部位上，然後稍爲伸出並拉緊一下，這種緊張的狀態，可以反應到臉部的前面，這樣鼻裏就有一種明顯的感覺。如果學生先確定了下顎緊張的狀態然後唱歌，實際上他便會“覺得臉部的前面產生了一種感覺”。這不是一種共鳴現象。在咽頭（喉咽、口咽和鼻咽）的上面和前面，不會有共鳴腔。共鳴腔必須是腔壁較爲堅固，可以隨着聲音（音高和母音）共鳴的需要而變形或“調音”（tuned）的腔體。因此，這樣的一個腔體，要是作爲聲音的共鳴體，必須在面積及形狀上，能模擬多樣的變化。正確的技巧所應用的咽腔，正是這一類的腔體。口腔也可以變形，但這是技巧用得~~不~~當或咽頭收縮時所用的一種，所以，它不能算作一個共鳴腔。鼻腔不能調音（tuned or ad-

justed), 它密密地裝滿了黏液膜的軟體物 (folds). 這種軟肌的錯雜組織有很大的吸收(damping)作用, 即使鼻腔能夠變形, 它也不能當作一個有效的共鳴體. 前竇 (frontal sinus) 是個細小而固定的腔體, 用它來做共鳴體更是完全談不到, 我們可不必認真去考慮這點. 圖一說明了在 AB 線之前, 沒有腔體可以用作共鳴體. 頭腔裏充滿着腦髓, 所以它也不是一個空腔體. 不! 臉部的前面可以肯定是沒有共鳴腔的.



(圖一) 共鳴腔

圖一很清楚地指出, 認為聲音應在臉部、鼻子或面罩上——即 A B 線之前“集中”、“安置”、“感受”或共鳴等的觀念, 是完全荒謬的.

我們看到鼻腔裏裝滿軟黏液膜的濃密的組織, 這是一種極其有效的富於吸收性的物體. 前竇是一個小腔體, 小到不足以作為一個重要的共鳴體, 而頭頂是充滿腦髓的一種柔軟的、富於吸收性的物體. 再進一步看, 鼻腔、前竇或頭顱的面積及形狀都是不能改變的, 換言之, 都不能用來“調音”. 所以, 在臉部的前面沒有腔體能作為聲音的共鳴體.

鼻子和前額的多骨的結構可作為一個很有效的共鳴體(sounding

board), 如果聲帶是附在那裏的話。無論如何, 喉頭事實上是懸在舌骨的上面, 是在喉嚨裏面的。

臉部的前面可能當作共鳴體來用, 如果聲帶是牢牢地附在那裏。但爲了做到這一步, 喉頭就得割斷, 然後裝到鼻子後面(“面罩內”)的某處!

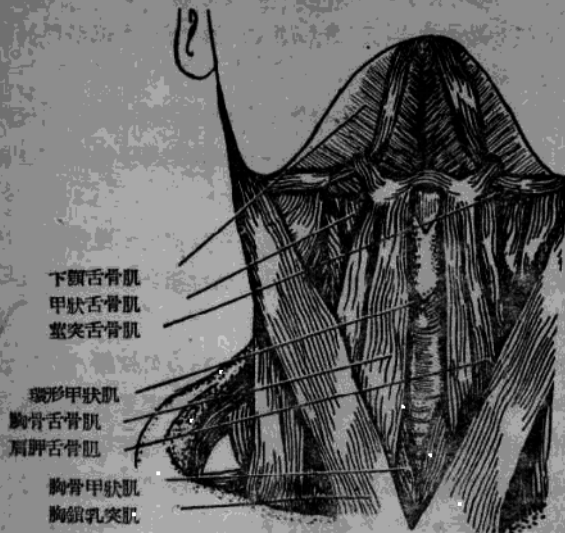
因此, 聲音“在面罩內”的感覺, 不過是牙關極度緊閉, 再加上頸部拉緊所引起的一種輸送作用而已。而拉緊頸部正是“面罩”歌者所最常用的一種技巧。

這一派的教師故意地使頸部的上下兩方都拉緊。通常, 這一派唱法所教出來的學生, 故意地把頭垂下來, 好把聲音帶高到“面罩裏”去。爲隨着頭部的伸前又向下的移動, 他們往往以手作一種半圓形的循環進出的姿態, 這樣就機械地從上方使頸肌拉緊。

這一派的歌者常常要學所謂“呼吸的控制”(breath control), 一般是集中在挺胸的動作上。他們也可能聽人家說過用橫膈膜吸氣, 然後把氣息上送到必須盡量地挺起和擴大的胸部。這種挺胸的動作從下方拉緊了頸肌。他們開始發聲時壓低胸部, 藉着收縮作用(constriction, 完全是發聲前由於牙關閉緊和頸肌拉緊而造成的)把氣息吹出來。因此, 歌者便易於完全地體驗到臉的前面所發生的感覺。“面罩唱法”實在說的就是這樣的一種感覺。

這種方法還有另外一點是特別有害: 胸鎖乳突肌(sterno-mastoid muscles)上所發生的顯著的張力, 迅速地把音響直接輸送到歌者的內耳裏(參考第二 第三圖)。頸肌和顎肌緊張得越厲害, 喉嚨逼緊得越厲害, 他自己聽起來聲音好像越圓潤而豐滿, 雖然實在他所聽到的不過是更加嚴重的喉音而已。

因此, 我們便發現了這種極其不幸的情況: 這樣的一派聲樂教授法, 其目的在求得一種非常容易獲得的感覺, 有了這種感覺就可以斷



(圖二) 肌



(圖三) 一個受了不良訓練的歌者的過於發達的頸肌

定學生已確立其逼緊喉嚨的習慣，同時在他自己的耳朵聽來，音色方